Altattische kunst

Adolf Michaelis

ALTATTISCHE KUNST

REDE

ZUR FEIER DES

GEBURTSTAGES Sr. MAJESTÄT DES KAISERS

AM 27. JANUAR 1893

IN DER AULA DER

KAISER-WILHELMS-UNIVERSITÄT STRASSBURG

GEHALTEN VON

ADOLF MICHAELIS

PROFESSOR DER ARCHAEOLOGIE

STRASSBURG

J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

1893.

Die Rede wird hier in der Gestalt veröffentlicht, in der sie niedergeschrieben war, während bei der Festfeier die knapp zugemessene Frist zu bedeutenden Kürzungen im Haupttheile nöthigte.

Hochansehnliche Versammlung!

Den Geburtstag Seiner Majestät des Kaisers mit ihr zu feiern, hat die Kaiser-Wilhelms-Universität Sie wiederum hierher eingeladen. Sie folgt damit einem pietätvollen Brauche, der für uns freilich erst so alt ist wie Seiner Majestät Regierung, der uns aber in gemeinsamer Feststimmung mit den älteren Hochschulen und den übrigen wissenschaftlichen Körperschaften des Reiches vereinigt und so in der gleichen Gesinnung gegen unseren Kaiser ein ideales Band bildet, das auch über das Gebiet der Wissenschaft hinaus deren Vertreter mit allen patriotischen Bürgern des Vaterlandes verknüpft.

Die Geburtstagsgabe, die eine wissenschaftliche Körperschaft darbringt, kann nur eine Mittheilung wissenschaftlicher Art sein. Wenn aber Seine Magnificenz der Herr Rector diesmal dem Vertreter eines Faches aus dem Gebiete des klassischen Alterthums die ehrenvolle Aufgabe übertragen hat der festlichen Stimmung einen akademischen Ausdruck zu geben, so dürfte das bei Manchem ernsten Bedenken begegnen. Haben wir es doch erst vor wenigen Monaten von der hervorragendsten Stelle unter den deutschen Hochschulen verkündigen hören, dass die Bedeutung des klassischen Alterthums für unsere moderne Bildung vorüber, dass diese fortan allein auf das Trivium der Mathematik, der Philosophie und der Naturwissenschaften zu gründen sei.

Leichten Herzens wird damit ein kräftiger Strich gemacht durch die ganze Bildung, die uns Deutschen seit vier Jahrhunderten unsere besondere Stellung in der Geschichte der Geistesentwickelung verschafft hat; auf der unsere eigene klassische Litteratur beruht, welche wir gelöst von dieser Grundlage nicht mehr werden voll verstehen können; die Deutschland auch zu solchen Zeiten, wo es politisch ohnmächtig war, einen geachteten Platz unter den Völkern gesichert hat; um die uns fremde Nationen beneiden, welchen wir sie nun neidlos überlassen sollen. Angesichts dieser Götterdämmerung, deren Hereinbruch unserer bisherigen Bildung nicht bloss prophezeit sondern gewünscht wird, erscheint es in der That gewagt dem zum Tode verurtheilten Griechenthum noch einmal das Wort zu vergönnen, zu gestatten, dass anstatt von den Wundern des Stein- und Bronzealters, von den Knochenzeichnungen der Höhlenbewohner, von dem Inhalte der Kjökenmöddings (die ja den doppelten Vorzug haben den Naturwissenschaften nahe zu stehen und, wenn auch alt, so doch garnicht klassisch zu sein), dass statt dessen die Rede sei von griechischer Kunst — am Geburtstage unseres Kaisers!

Und doch findet das Wagnis wohl seine Entschuldigung im Hinblick auf eine mehr als hundertjährige Tradition des Hohenzollernhauses. Seit Friedrich der Grosse die griechische Erzstatue des betenden Knaben und den herrlichen Marmorkopf des alten blinden, nach dem Lichte sich sehnenden Sängers erwarb und in Sanssouci aufstellte, hat fast jeder seiner Nachfolger der antiken Kunst sein Interesse und seine Huld bewährt. In der sparsamen Zeit nach den Freiheitskriegen schuf Friedrich Wilhelm III das Berliner Museum mit den Grundlagen seines Inhalts. Sein ältester Sohn, selbst ein Künstler auf dem Throne, übernahm schon als Kronprinz den Schutz des archäologischen Instituts, das der Erforschung antiker Kunst seit sechzig Jahren den Mittelpunkt geboten hat, und setzte als König das Werk seines Vaters

fort. Sein Bruder, unser grosser Kaiser, der Stifter und Pathe unserer Universität, machte jenes Institut zur Reichsanstalt und nahm in der Friedensperiode seiner Regierung zwei grosse archäologische Unternehmungen unter seinen Schutz, die Aufdeckungen des heiligen Bezirks von Olympia und der Königsburg von Pergamon. Wie eifrig Kaiser Friedrich, der Zögling von Ernst Curtius, alle diese Unternehmungen förderte, wenn ihm auch ein tragisches Geschick die Freude versagte auch selbst als Kaiser die gleiche Bahn zu betreten, das weiss ein Jeder. Und des jetzt regierenden Kaisers Majestät — als Prinz Wilhelm an der niederrheinischen Schwesteruniversität sich für seinen Herrscherberuf vorbereitete, liess er sich mit lebhaftem Antheil in die Geschichte der griechischen Kunst einweihen; und als Kaiser Wilhelm ein Jahr nach seinem Regierungsantritt bei festlichem Anlass Griechenland besuchte, sandte er alsbald an den Fürsten Reichskanzler ein begeistertes Telegramm „von der Stadt des Perikles und von den Säulen des Parthenon her, dessen erhabener Anblick mir tiefen Eindruck macht".

Folgen wir Seiner Majestät auf die Akropolis. Damals, im Herbst 1889, waren dort gerade Ausgrabungen zum Abschluss gelangt, welche zu den bedeutendsten und ergebnisreichsten unserer Zeit der Entdeckungen gehören. Der ebenso einsichtige wie thatkräftige Generaldirector der griechischen Alterthümer, Herr Panagiótis Kabbadías, hatte mit den Mitteln der athenischen archäologischen Gesellschaft den glücklichen Gedanken ausgeführt, die ganze Hochfläche der Burg bis auf den Felsboden oder auf die Grundmauern antiker Bauten aufgraben zu lassen. Unter der Schuttdecke, die einst die Zerstörung der Perser, dann die Herrichtung für die kimonisch-perikleischen Neubauten, endlich die Barbarei folgender Jahrtausende über den geheiligten Boden der athenischen Burg gebreitet hatten, stiegen wie durch den Zauber einer Wünschelruthe Baureste und Bildwerke der vorpersischen Zeit in ungeahnter Fülle empor. Wir konnten

plötzlich ein Jahrhundert attischer Kunstentwickelung überschauen, von dem uns bis dahin nur ganz vereinzelte Bruchstücke Zeugnis gegeben hatten; wir lernten die Wege verfolgen, die die attische Kunst gewandelt war um die wunderbare Höhe der phidiasschen Plastik zu ersteigen; wir wurden inne, wie auch diese vollendete Blüthe aus mannigfach verzweigten Wurzeln entsprossen und in geduldigem Wachsthum emporgediehen war. Durch zahlreiche andere Ausgrabungen und Funde ergänzt, boten diese neugewonnenen Schöpfungen alterthümlicher Kunst ein reiches Feld für Forschungen, an denen seitdem Gelehrte aller Nationen, nicht am wenigsten die Leiter und Zöglinge unseres archäologischen Instituts in Athen, in edlem Wetteifer sich betheiligen. Lassen Sie mich versuchen, so weit das ohne Anschauung gelingen kann, Ihnen das Bild vorzuführen, das sich aus diesen Funden und Forschungen von der Entwickelung der Kunst in Attika im sechsten Jahrhundert, der Zeit Solons, der Peisistratiden, des jungen Freistaates, ergibt.

Attika ist kein reiches Land. Die klare blaue Luft und das umgebende Meer sind seine schönsten Schätze. In ihnen herrschen Athena und Poseidon, die beiden Götter, die einst um den Besitz des Landes gestritten hatten und nun in bescheidenem Doppeltempel gemeinsam auf der Burg thronten. Athenas Geschenk, der mit dürrem Boden zufriedene Oelbaum, eine treffliche Thonerde und Gesteine verschiedener Art, darunter kostbarer Marmor, das sind die Reichthümer die der Boden bietet. Alles wies Attika nach aussen hin. Die langgestreckten Küsten der attischen Halbinsel und die einzelnen Berginseln seiner Marmorgebirge bildeten den Uebergang zum ionischen Inselmeer und hinüber gen Osten zu den Küsten des stammverwandten asiatischen Ioniens. Gegen Westen lagerten die dorische Insel Aegina und die Berge der Argolis, weiter nördlich der Isthmos mit der Burg von Korinth vor den Blicken der

Attiker; es waren die kräftigen Mittelpunkte einer Kultur, die längst in hoher Blüthe stand, als Attika noch ein weltfremdes Ländchen war. Leise Wellenschläge fremder Kulturbewegungen hatten auch die Küsten Attikas berührt. Vereinzelte Grabhügel, von ganzen Reihen von Geschlechtern benutzt — Amazonengräber nannte sie das Volk — zeugten von der Heroenzeit, wo eine ursprünglich fremde, orientalische Kunstübung sich seit etwa der Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends über die Herrschersitze achäischer Geschlechter und darüber hinaus verbreitet hatte. Dieser „mykenischen" Kultur mit ihrem fremdartigen Gräberinhalt war eine neue Kunstart, die „geometrische", gefolgt, die alle ihre Erzeugnisse mit einem System linearer Muster schmückte. Diese Kunst nahmen im siebenten Jahrhundert die attischen Töpfer auf, die älteste Handwerkerzunft des Landes, die ihren Hauptsitz nördlich unter dem athenischen Burgfelsen, in dem nach ihnen benannten Kerameikos hatten. Wir staunen über ihre sichere Technik, welche Thongefässe bis zu 2 Meter Höhe und 1 Meter Durchmesser zu formen und zu brennen verstand. Auch begnügten sich die attischen Töpfer nicht mit jenen linearen Mustern, sondern sie ergänzten sie in einem trefflich dazu passenden Linearstil durch menschliche Scenen, sogar eine Seeschlacht, am liebsten aber Leichenzüge und Grabesscenen, in endlosen Reihen ganz gleicher, marionettenartiger Figuren, roth auf hellgelbem Grunde, sich erstreckend. Denn diese — in ihrer Art — Prachtgefässe waren bestimmt in die leicht vertiefte Grube, die die Todtenspenden und die Thieropfer über dem Grabe aufnehmen sollte, als sichtbares Mal gestellt zu werden, während darunter dem nicht verbrannten Leichnam durch zahlreichen ähnlichen Hausrath, aber auch durch Goldschmuck und dergleichen Kostbarkeiten eine wohnliche Todtenkammer hergerichtet ward. So dehnte sich der altathenische Friedhof neben dem Töpferviertel aus, vor dem späteren Dipylon, dem Hauptthore der Stadt, bis gegen den Oelwald, aus

dessen Stämmen die attischen Bildschnitzer, die eben dort ansässigen Dädaliden, die ersten Bilder der Götter schufen; vor allen das hochheilige Holzbild der Stadtgöttin Athena, vollgewappnet, weit ausschreitend, mit gezückter Lanze, das oben im kleinen Burgtempel seinen Platz fand und so hohe Verehrung genoss, dass das Volk es für vom Himmel herabgefallen ansah. Neben dieser Bildschnitzkunst kamen wohl auch schon im siebenten Jahrhundert die sehr rohen Anfänge einer Steinbildnerei auf, fratzenhafte Gebilde, die mit den Geräthen der Holzschnitzer aus weichem mergeligen Kalkstein, dem sogenannten Poros, hergestellt wurden.

Erst mit dem Beginn des sechsten Jahrhunderts tritt Attika in das hellere Licht der Geschichte ein. Der erste grosse Name, der uns begegnet, ist der des Solon. Er ist der erste und noch auf lange hinaus der einzige attische Vertreter der Dichtkunst. Nach dem Vorbilde ionischer Dichter, eines Archilochos, eines Semonides und Mimnermos, dichtet er Elegien und Iamben, in denen er mit kräftigen Gedanken und mit echt attischem Mass sein politisches Leben begleitet, ebenso den Kampf um Salamis, wie das grosse Werk seiner Gesetzgebung. Er beschränkt den Bestattungsluxus, der ausser in den geschilderten älteren Gräbern eben jetzt in der neu aufkommenden asiatischen Form der Verbrennung und der Aufschüttung eines grossen Grabhügels sich kundthat. Eine solche Vergeudung kostbarer Ackererde konnte der dürre attische Boden nicht ertragen, und statt des nutzlos im Grabe verborgenen Goldes ordnete Solon als Busse für untreue Staatsbeamte die Weihung einer goldenen Statue an — eine für die damalige Kunststufe sehr merkwürdige Bestimmung. Solon befreite durch seine Gesetzgebung die kleinen Leute von dem schweren Drucke einer harten Aristokratie. Durch seine Münzordnung schloss er Athen der Währung der ringsum herrschenden Handelsmächte an und bahnte dem Handel — er trieb auch selbst Handelsgeschäfte — neue Wege, die namentlich der

Töpferindustrie zu gute kommen sollten. Um neue Kräfte zu gewinnen, liess er die ausgewanderten Athener in die Heimath zurückkehren und verlieh andrerseits fremden Handwerkern, die mit Weib und Kind nach Athen übersiedeln wollten, das Bürgerrecht.

Es scheint dass wir die Bedeutung der letzten Bestimmung noch an einer Wandelung in der attischen Thonindustrie erkennen können. Diese hatte in letzter Zeit den alten erstarrten geometrischen Stil etwas zu beleben versucht durch Neuerungen, die nach dem Osten, ja vielleicht bis nach dem kürzlich den Griechen erschlossenen Nildelta hinweisen. Jetzt erfolgt plötzlich eine kräftige, zusammenhängende Einwirkung von der westlichen Nachbarstadt Korinth, wo sich eine eigenthümliche Gefässfabrikation mit festem System malerischer Verzierung zu hoher Blüthe entwickelt hatte. Die neue Einwirkung würde sich am leichtesten durch die Annahme erklären, dass korinthische Töpfer in grösserer Zahl in den Kerameikos übergesiedelt seien und die zurückgebliebenen attischen Genossen in die Lehre genommen hätten. Dass die Attiker ihre bisherige Art nicht sogleich gänzlich aufgaben, ist ebenso erklärlich, wie dass sie auch den neuen Lehrmeistern gegenüber nicht auf ihre Eigenart verzichteten. Vielmehr entstand unter dieser Anregung ein eigener attischer Stil. Die Formen der Gefässe werden dem Thon mehr angemessen als dies bei den bisher üblichen thönernen Nachahmungen von Metallgefässen der Fall war. In den Darstellungen tritt das Figürliche gegenüber dem in Korinth vorwaltenden decorativen Elemente in den Vordergrund. In den Stoffen und der Einzelauffassung ist der ionische Einfluss neben dem korinthischen sehr bemerkbar, namentlich bieten die homerischen und die verwandten Epen reichen Stoff zur Illustration. Natürlich gab es schlechte und gute Waare auf dem athenischen Töpfermarkt; ein Prachtstück, wie die grosse von Klitias bemalte Amphora aus der Fabrik des Ergotimos (die sog. François-

vase in Florenz) zeigt eine technische Vollendung, eine Genauigkeit der Zeichnung und eine Sauberkeit der Malerei, einen Reichthum von Compositionen in fünfzehn verschiedenen Feldern, dass es bei aller Steifheit des alterthümlichen Stils und Einfachheit der Mittel noch heute unser Erstaunen und unser Entzücken erregt. Kein Wunder, dass Athen jetzt ein gefährlicher Concurrent Korinths auf dem auswärtigen Markte ward. Namentlich zeigte sich diese Concurrenz, wohl durch Vermittelung sicilischer Händler, in Etrurien; wie denn die Françoisvase in Clusium, einem der binnenländischen Vororte Etruriens, zur Grabesausstattung gedient hat.

Bei solchem Aufschwung der attischen Thonmalerei erklärt es sich, dass nun auch der erste attische Künstler von Bedeutung auftritt, der Maler Eumares, dem man das Verdienst zuschrieb die Männer und Weiber durch Farben und gewisse conventionelle Hilfsmittel deutlicher charakterisiert und die Stellungen der Figuren mannigfaltiger gestaltet zu haben. Das Material für Einzelbilder waren damals Thonplatten, die Farben konnten also auch nur die Terracottafarben sein, Schwarz, Roth und Weiss auf gelbem Grunde. Daneben aber gab es auch Wandmalereien, in denen nicht bloss grössere Compositionen sich entfalten konnten, sondern auch eine weit lebhaftere Farbenscala am Platze war, wie wir sie aus etruskischen Grabmalereien kennen. Dass das Gleiche auch für Attika galt, lässt sich daraus schliessen, dass die dortige Skulptur in dieser Zeit eine ausserordentliche Farbenfreudigkeit verräth. Noch ist es der alte bräunlich-gelbe Mergelkalk, aus dem die attischen Bildhauer ihre Bildwerke mehr schnitzten als meisselten, nur dass allmählich das festere Material auch die Technik zu modeln begann. Aber es sind grosse Aufgaben, an die die Poroskünstler sich jetzt wagen. Zu den überraschendsten Ergebnissen der Ausgrabungen zählen fünf Reliefgruppen, von denen vier einst Giebelfeldern von zwei oder drei

Tempeln angehörten. Die Tempel der Götter statt mit flachen mit schrägen Dächern zu versehen und an die Stirnseiten die adlerförmigen Giebelfelder zu setzen galt für eine Erfindung der Korinther; ob auch der Schmuck der Giebelfelder etwa mit thönernem Bildwerk, das ist nicht so sicher. Uns tritt diese Neuerung zuerst in jenen athenischen Giebelreliefs entgegen; ihnen schliesst sich ein wenig jüngeres Giebelfeld an, das die Athen benachbarten Megareer für Olympia gearbeitet haben. Allen fünf Reliefs sieht man die Mühe an, den unbequemen Raum eines niedrigen Dreiecks mit sehr spitzen Enden mit einer angemessenen Composition zu füllen. Die Megareer setzen einfach fünf Einzelgruppen stehender, kniender, liegender Götter im Kampf mit Giganten neben einander; es fehlt nicht blos die Einheitlichkeit, sondern die Bewegung drängt von der Mitte gegen die Enden, als sollte Alles aus den Fugen gehen. Anders die Attiker. In dem ältesten der vier Giebel, der Herakles Kampf mit der lernäischen Hydra darstellt, ist der Gegenstand einheitlich, aber die ganze Composition bewegt sich von rechts nach links. Dort wälzt sich die neunköpfige Hydra aus der Giebelecke hervor, die ganze Hälfte des Giebels mit ihren Windungen füllend. In der Mitte tritt Herakles ihr entgegen; hinter ihm, aber nach ihm sich umblickend, besteigt sein Gefährte Iolaos den Wagen, dessen Pferde, unter der Giebelschräge sich neigend, den Gehilfen der Hydra, einen kolossalen Krebs, beschnuppern, der die linke Giebelecke füllt. Die ganze naive Erzählung ist mit geringen Aenderungen einer malerischen Vorlage entnommen, von der wir eine andere Copie auf einer altattischen Vase besitzen. Der sinnreiche Einfall, das unbequeme Giebelende mit Schlangenschwänzen zu füllen, hat den Nachfolgern eingeleuchtet, und nicht ohne einige Heiterkeit sehen wir in den übrigen drei Giebeln mindestens fünfmal das gleiche Mittel angewandt — wir glauben uns in einer Menagerie unter Schlangenbändigern zu befinden. Zweimal bezwingt

Herakles den fischschwänzigen Triton. In dem grösseren der beiden Exemplare, wo sich ihm der schlangenschwänzige Kekrops, der erdgeborene attische Landeskönig, entgegenwindet, entsteht sogar eine einheitliche symmetrische Composition für das ganze Giebelfeld. Das zugehörige Giebelfeld entspricht dem wohl äusserlich, zerfällt aber in zwei ganz getrennte Scenen: links bedroht Herakles die Echidna, rechts schwingt Zeus den Blitz gegen deren Gemahl, den dreileibigen und dreischwänzigen Typhon, den unholden Dämon der Erdbeben und Vulkane. Aber welche Phantasie hat dies Ungethüm geschaffen! Geflügelt, mit drei schlangenumsäumten Menschenleibern, mit drei bärtigen Köpfen und sechs Armen wälzt er sich heran, seine drei Schwänze seltsam verschlungen. Und nun erst die Farben! Die Flügel, die kleineren Schlangen und die grossen Schlangenwindungen sind durchweg mit lebhaften blauweissrothen Mustern bedeckt, und über den fleischfarbenen Leibern prangen die Köpfe mit ihren grünen Augen im Schmuck prachtvoller dunkelblauer Bärte, das Haupthaar abwechselnd blau und weiss. Ein grotesker Anblick! Und dabei glotzt uns der eine Blaubart mit seinen vollen Backen und schmatzenden Lippen so gutmüthig an, dass wir an seine Bosheit gar nicht recht glauben mögen. Nur der Hintergrund des Reliefs ist in seiner natürlichen hellbraunen Farbe belassen, sonst strahlt Alles in dieser blendenden Farbenpracht. Auch die nicht für einen Giebel gearbeitete Gruppe, vielleicht das vollendetste Stück von allen, lässt den zu Boden gesunkenen blauen Stier von zwei rothen Löwen zerfleischen.

Dabei aber zeigen sich grosse Unterschiede. Der Hydragiebel weist ganz flaches Relief auf, die anderen hoch erhabenes, theilweise vom Grunde gelöstes; jener erstrebt eine einigermassen naturgemässe Färbung, die anderen schwelgen in conventioneller Buntheit. Auch die Zeichnung und Durchführung ist keineswegs überall gleich, bald mager, bald kräftig, bald dürftiger, bald lebendiger und voller, aber fast

durchweg mit deutlichem Sinn für correcte Auffassung. Wir befinden uns offenbar in einer Zeit des Schwankens und Suchens nach festen Formen, Eigenschaften wie sie den Kindheitsstadien einer lebhaft strebenden Kunst eigen sind. Die Stoffe sind zum Theil den orientalisch-ionischen Mythenkreisen und Kunstbildungen entlehnt, die Ausführung scheint aber von einheimischen Kräften herzurühren, und die Vorliebe für Herakles, den Liebling Athenas, entspricht der Thatsache dass dieser Zeussohn gerade in Attika nicht bloss heroische sondern göttliche Ehren genoss.

Eine Künstlerzunft (wir mögen auch sie Dädaliden nennen) die sich so eifrig regte, konnte sich nicht lange mit dem unansehnlichen, ohne Farbenüberzug kaum verwendbaren Porosstein begnügen. Nahe der Stadt bot sich ihnen an den Abhängen des Hymettos ein blaugrauer Marmor dar, von grösserer Festigkeit, die eine andre technische Bearbeitung erforderte, aber auch von weit grösserer Feinheit. Ihn wählten die Künstler und bearbeiteten ihn in einem Stil, ähnlich dem bisher geübten, aber verfeinert und gehoben durch die Vorzüglichkeit des neuen Materials. Vor allem erwies der Marmor sich viel geeigneter zu Statuen, deren Herstellung der weiche löcherige Poros grosse Schwierigkeit entgegengestellt hatte. Unter den erhaltenen Stücken kann die fast lebensgrosse Statue eines Kalbträgers als typisch gelten, die ein Rhombos oder Kombos auf der Burg weihte. Die gesammte statuarische Kunst der älteren Zeit begnügt sich mit einer ganz geringen Zahl von Typen — dem stehenden, schreitendem, sitzendem, knieenden oder laufenden Typus in männlicher oder weiblicher Bildung — und sieht ihre Aufgabe darin, diese in langsamer geduldiger Arbeit immer vollkommener durchzubilden; die individuellere Bedeutung beruht wesentlich auf dem Beiwerk, den Attributen. Auch der ruhig stehende Mann, der ein Thier seiner Herde auf der Schulter trägt, gehört zu diesem beliebten Typenschatz; er war überall an der Stelle, wo ein frommer Herdenbesitzer

einen Theil seines Reichthums der Gottheit in bleibendem Abbilde darbringen wollte. So stellt sich uns auch der Vertreter des Kombos dar, kräftig, derb, mit gutmüthigem Gesicht. Haar und Bart, sowie das eng anschliessende Gewand waren ohne Zweifel einst gefärbt, und vermuthlich auch das sehr lebensvoll gearbeitete Kalb, das sich seinem Träger vertraulich anschmiegt. Nicht so sehr der Art und der Zeit nach, wie in dem Grade der feineren Durchführung und dem edleren Material unterscheiden sich der Kalbträger und seine Genossen von jenen Porosbildwerken.

Etwa um dieselbe Zeit, wo die Bildkunst sich so verfeinerte, trat das Gleiche in der Thonindustrie ein. Die Formen der Gefässe wurden mit ihren straffen Umrissen wahre Muster einer strengen Schönheit. Nicht mehr ward das ganze Gefäss gleichmässig mit Figurenstreifen überdeckt, sondern auf einem metallartig schwarzen Grunde wurden umrahmte Bildflächen in rother Thonfarbe ausgespart, von denen die schwarzen Figuren als Schattenrisse sich abhoben. Die blassen Farben der älteren Malerei, der gelbliche Grundton und der bräunliche Ton der Figuren, machten einem dunkeln Schwarz und einem lebhaften Mennigroth Platz, während Weiss und Kirschroth nach wie vor zur Verdeutlichung und Belebung dienten; ein glänzender Firnis hob die Farbenwirkung. In kräftiger strenger Zeichnung, aber noch in steifen Bewegungen und vielfach conventionellen Formen, entfaltete sich in den Bildflächen der Amphoren und Hydrien ein grosser Reichthum mythischer Darstellungen, die zu nicht geringem Theil von der peloponnesischen Kunst vorgebildet waren. Neben zahlreichen athenischen Malern, wie z. B. Eucheiros, einem Sohn des vorhingenannten Töpfers Ergotimos, erscheinen auch Ausländer, der Aegypter Amasis, ein nordischer Barbar der einfach „der Skythe“ heisst — man sieht, wie gemischt die Arbeiter im Töpferquartier waren. Als etwas ganz Neues tritt uns nun gleich in den Anfängen der Umwandelung eine Gattung von Amphoren entgegen, welche

auf der einen Seite Nachbildungen des hölzernen Schnitzbildes der Stadtgöttin Athena, auf der anderen Darstellungen verschiedener Wettkämpfe enthalten. Diese Gefässe weisen auf die Festspiele der Panathenäen und damit auf die Zeit des Peisistratos hin. Auf den beiden Gebieten der Plastik und der Malerei reichen die letzten Stadien der geschilderten Entwickelung in den Beginn der peisistratischen Tyrannis hinein.

Um 560 bemächtigte sich Peisistratos, das Haupt der demokratischen Partei, zuerst der Herrschaft, die er und seine Söhne, wenn auch mit zwiefacher mehrjähriger Unterbrechung, während eines halben Jahrhunderts zum grossen Segen Attikas führten. Das goldene Zeitalter schien den Athenern wieder angebrochen und tröstete sie über den Verlust der politischen Freiheit, den ein einsichtiges und wohlwollendes patriarchalisches Regiment, unter Beibehaltung republikanischer Formen, minder fühlbar machte. Wir vermögen nicht mehr den Antheil des Vaters und der Söhne genau zu trennen, nur etwa im Ganzen Aelteres und Jüngeres zu unterscheiden. Das aber ist an sich natürlich und scheint festzustehen, dass es zu den ersten Sorgen des Tyrannen gehörte sich mit den Göttern gut zu stellen. Keine Gottheit hatte grösseren Anspruch darauf als Athena, die ihn nach bekannter Geschichte auf die Burg geführt hatte und als deren Nachbar er dort wohnte. So richtete er der Burggöttin das glänzende Fest der grossen Panathenäen her, an denen auch die homerischen Gesänge ihren festen Platz erhielten; ja er sorgte dafür, dass in diesen auch Athena und Erechtheus mit ihrem Jahresfest eine ruhmvolle Erwähnung fanden. Das Fest sollte mit den olympischen und den übrigen Nationalfesten der Griechen in eine Reihe treten. Die Sieger in den mannigfachen Festspielen erhielten als Preis das kostbare Oel von den der Göttin geweihten Oelbäumen, deren Pflege Peisistratos sich angelegen sein liess; als Behälter

dieses Oels dienten jene Krüge mit dem Wappenbilde der Stadtgöttin. Vermuthlich hängt mit diesem neubelebten Kultus der Athena auch ein Tempelbau auf der Burg zusammen, dessen Kenntnis wir erst den letzten Ausgrabungen verdanken. Dicht neben dem ehrwürdigen Doppelheiligthum mit den Wahrzeichen des Götterstreites ward auf dem ansteigenden Boden des Burgplateaus eine drei Meter hohe Terrasse aufgemauert und auf dieser ein bedeutend grösseres Tempelhaus errichtet, ohne umgebenden Säulenkranz, nur an den beiden Fronten in einer zweisäuligen Halle sich öffnend. Aehnlich wie wir es von Korinth kennen, zerfiel der Tempel in ein östliches und ein westliches Gemach, jenes für ein neues Bild, vielleicht ein Sitzbild, der Göttin, dieses mit seinen zwei inneren Kammern wohl zur Aufbewahrung der sich mehrenden Tempelschätze und der heiligen Urkunden, Orakelsprüche, orphischen Gesänge bestimmt. Hekatompedos, „der hundertfüssige", ward der Bau von seiner Länge genannt, woneben das ursprüngliche Heiligthum allmählich als „der alte Tempel" bezeichnet ward. Es ist nicht unmöglich, dass die beiden grössten der vorhergeschilderten Porosgiebel diesem Tempel angehörten; die Masse stimmen überein und sind zu ansehnlich, als dass man mehrere so grosse Tempel auf der Burg annehmen möchte. Auch lässt sich noch ein anderes Giebelrelief von Poros auf einen wahrscheinlich peisistratischen Bau zurückführen.

Neben Athena war nämlich Peisistratos ganz besonders um den Kult der volksthümlichsten Gottheiten bemüht, des Dionysos und der eleusinischen Göttinnen. Sie waren am beliebtesten beim Landmann, den Peisistratos durch jegliche Art von Fürsorge an sein Regiment zu fesseln suchte. Den beiden Eleusinierinnen, deren Mysterien für den Gläubigen die Verheissung eines seligen Lebens im Jenseits enthielten, erweiterte er ihren alten engen Weihetempel und stattete ihn mit einer Vorhalle aus; dem Dionysoskult, der mit seinen fröhlichen Festen über ganz Attika verbreitet war

und auch schon länger im athenischen Brühl, dem Quartier Limnä, seine Stätte hatte, bereitete er einen neuen städtischen Sitz unter dem Südabhang des Burgfelsens. Vom Kithäron her ward das Schnitzbild des Gottes von Eleutherä in die Stadt verbracht und zu seiner Aufnahme ein bescheidener Tempel errichtet, von dessen Giebelrelief aus Porosstein sich ein Stück erhalten hat. In tollen Sprüngen ergehen sich da die pferdeschwänzigen Silene und die Mänaden, das Gefolge des leidlösenden Gottes. Die gleiche Ausgelassenheit, kaum durch die Gegenwart des Herrn gebändigt, herrscht in den zahllosen Schilderungen aus dem dionysischen Kreise, die den beliebtesten Gegenstand jener schwarzfigurigen Gefässmalerei bilden. Nichts beweist deutlicher die ausserordentliche Volksthümlichkeit dieses Kultes. Er war es ja, aus dem das attische Drama hervorging. Nahe jenem Tempelchen des Gottes trat um das Jahr 534 Thespis zum ersten Mal mit der Neuerung hervor, dass zum bakchischen Chorgesang sich ein Schauspieler mit einer Erzählung gesellte: der unscheinbare Keim, aus dem sich binnen einem Menschenalter das echteste Erzeugnis attischer Poesie, die Tragödie, entwickeln sollte.

Der städtischen Bevölkerung durch grosse Bauten Arbeit zu verschaffen und sie dadurch von der Politik fernzuhalten, das war eine der Massregeln, welche Peisistratos mit anderen Tyrannen gemeinsam waren. So wetteiferte das grösste Bauunternehmen seiner Dynastie, der gewaltige Tempel des olympischen Zeus in Athen, mit den Kolossalbauten des reichen Ioniens. Freilich kam er auch trotz langer Bauzeit nicht über die Unterbauten hinaus, diese aber erregten noch nach Jahrhunderten das Staunen der Beschauer. Erfolgreicher waren die Bemühungen des Peisistratos, Athen durch Wasserleitungen mit gutem Trinkwasser zu versorgen, und am populärsten war die Umformung der alten Stadtquelle Kallirroe in einen neunmündigen Röhrbrunnen mit einer

stattlichen Säulenhalle, nach Art eines säulenreichen Brunnenhauses im benachbarten Megara. So schildert eine jener Schattenrissmalereien auf einem Gefäss dieser Zeit die Kallirroe mit dem Kommen und Gehen wasserholender Frauen. Vor allem aber ward die Verlegung des Stadtmarktes aus dem engen Süden der Stadt in das weitere nördliche Töpferquartier, mitten in das Getriebe der Industrie, eine Quelle zahlreicher Neubauten, so zu sagen einer neuen Stadt; der Südmarkt bekam, ähnlich wie der „alte Tempel“ auf der Burg, den Namen „Altmarkt“.

Wenn der Baukunst so grosse Aufgaben gestellt wurden, konnten unmöglich die alten bildschnitzenden Dädaliden mit ihren derben bunten Skulpturen von Poros oder grauem hymettischen Marmor auf die Länge genügen. Es konnte aber auch nicht zweifelhaft sein, woher die Hilfe kommen müsse. Während im Peloponnes um jene Zeit noch die Bildschnitzerei aus Cedernholz, etwa mit Hinzunahme von Gold und Elfenbein, die beliebteste Art der Plastik war, hatte sich auf den marmorreichen ionischen Inseln des ägäischen Meeres, angeblich zuerst in dem üppigen Chios, die Marmorbildnerei entwickelt. In dem heiligen Mittelpunkte des Inselmeeres, Delos, dem kleinen Geburtseiland Apolls, strömten die Werke der für Griechenland neuen Kunstart zusammen. Alles wies Athen dorthin: die Inselnatur des attischen Landes, die Stammesgemeinschaft der Bewohner, die alte Einwirkung des ionischen Ostens auf den Gebieten der Sage, der Poesie, der Kunst. Dazu kamen die engen Beziehungen des Peisistratos zu den dortigen Tyrannen, Lygdamis von Naxos, den er selbst eingeführt hatte, und Polykrates von Samos; auch um den delischen Apollon hatte sich Peisistratos verdient gemacht durch eine Säuberung der dortigen Gräber, die die heilige Stätte verunreinigten. So wandte man sich denn von Athen aus an jene ionischen Künstler, sei es mit Bestellungen, sei es mit der Einladung nach Attika überzusiedeln. Die

ionische Wanderlust und ihr in regem Handelsverkehr geübter Geschäftssinn kam dem Verlangen entgegen. Ionische Künstler wandern im Laufe dieses Jahrhunderts auch nach Böotien, nach dem Peloponnes, nach Unteritalien, eine ganze Künstlerkolonie nach Sparta. Anscheinend einer der ältesten Zuwanderer in Athen war der aller Wahrscheinlichkeit nach aus Ionien stammende Endoios, einer der bedeutendsten Bildhauer jener Zeit, obschon von alterthümlicher Art — daher er für einen Schüler des Dädalos ausgegeben ward — der sich bereits drüben in Kleinasien einen Namen gemacht hatte. Wir besitzen noch die sitzende Athena, die er für den reichen Kallias, einen Gegner des Peisistratos, in parischem Marmor ausgeführt hat: ein Musterstück archaischen Stils, das den alten Typus der sitzenden bekleideten Gestalt durch etwas bewegtere Haltung und reichere Durchführung zu beleben sucht. Leider fehlt der Kopf. Inschriften weisen auch auf weitere Arbeiten des Künstlers in Athen hin. Auch der Hauptmeister der Schule von Chios, Archermos, war auf der Burg vertreten, wie es scheint mit einer frei dahinschwebenden Nike, einer Erfindung jenes Künstlers, die ihm einen Namen und einen Platz in der Kunstgeschichte verschafft hat: es ist die erste jener langen Reihe schwebender Siegesgöttinnen, die nun seit bald drittehalb Jahrtausenden die bildende Kunst beschäftigen. Die Werke beider Künstler standen auf Basen von dem sonst hierfür nicht üblichen hymettischen Marmor, vielleicht ein Zeichen verhältnismässig früher Zeit.

Bei weitem die meisten dieser Werke ionischer Richtung sind weibliche Statuen, die theils in Eleusis, theils auf der athenischen Burg zum Vorschein gekommen sind und ihre nächsten Verwandten in den von der französischen Schule auf Delos ausgegrabenen Statuen besitzen. Noch unvergessen ist die Ueberraschung, als gerade vor sieben Jahren die Ausgrabungen auf der Akropolis plötzlich auf eine Stelle stiessen, wo vierzehn solcher zerbrochenen Frauen-

bilder, zum grossen Theil noch in reichem Farbenschmucke strahlend, neben einander wie zur ewigen Ruhe gebettet lagen. Einst von den persischen Eroberern zertrümmert, bei der Neugründung der Burg in kimonischer Zeit beseitigt, aber als Eigenthum der Göttin, der sie einst gewidmet gewesen, pietätvoll durch ein ehrliches Begräbnis geehrt, hatten sie mehr als 23 Jahrhunderte den Dornröschenschlaf geschlummert, ehe Kabbadias Spaten sie aus ihrem erdumschlossenen Versteck erlöste. Eine Menge zerstreuter Schwestern hat sich allmählich dazu gefunden und glückliche Kuren haben den Verletzten zu gutem Theil zu leidlicher Wiederherstellung verholfen. Nichts Ueberwältigenderes lässt sich denken als der erste Anblick dieser erlesenen Gesellschaft, wie sie, gross und klein durch einander, im Saale des Akropolismuseums uns entgegentritt, alle mit dem graziösen Anstand vornehmer Roccocodamen, in massvoller Bewegung mit dem linken Fuss wie zum Menuett antretend, mit reich gefalteten und bunt umsäumten Gewändern angethan, die sie mit altmodischer Zierlichkeit leicht lüpfen, mit kunstvoller und zu gutem Theil künstlicher Haartracht, den Mund zu conventionell zierlichem Lächeln verzogen, die Augen sicher aber nicht unbescheiden auf ihren Bewunderer gerichtet:

nicht alle sich gleich in den Zügen,
noch auch verschiedener Art, so wie's für Schwestern sich ziemet.

So ist der erste Eindruck: es ist der gemeinsame Zug der Zeit, der Kunstart, der Schule. Denn sehen wir genauer zu, so werden wir nicht bloss des vielfach höchst individuellen Ausdrucks, sondern auch der grossen Unterschiede des Stils, der Tracht, des künstlerischen Könnens inne. Da sind die primitiven Erzeugnisse der Schule von Naxos oder Samos, durch den grobkörnigen naxischen Marmor kenntlich. Sie lassen den Balken oder den Baumstamm nicht vergessen, aus dem ihre Vorbilder geschnitzt waren; alle Einzelheiten sind trocken und mechanisch ge-

arbeitet, und das derbgeschnittene Gesicht hat einen grämlichen Ausdruck, der einen scharfen Gegensatz gegen die heitere Grazie der Gefährtinnen bildet. Die übrigen sind unter einander viel ähnlicher, sämmtlich aus parischem Marmor gearbeitet und nach dem gleichen System bemalt. Nicht das ganze Bild ist mit Farbe überzogen, wie bei den alten Porosskulpturen, sondern lebhafte Farbe schmückt die Haare, die Augen, die Lippen, sodann an der vielfach recht complicierten Gewandung die überaus reich gemusterten Säume und Besatzstreifen; seltener bedeckt sie ganze Gewandstücke. Die ästhetische Forderung, Alles oder nichts zu bemalen, leidet hier vollkommenen Schiffbruch; freilich mildert der warme Ton des parischen Marmors, in den nackten Theilen vielleicht einst durch Wachsbohnung gehoben, den Gegensatz. Zu diesen Uebereinstimmungen in Material und Färbung kommt auch noch die grosse Aehnlichkeit des Gewandmotivs: das lange und meist recht enge Hauptgewand mit der Linken zierlich gehoben, ein in symmetrischen Faltenlagen rechts und links herabhängendes Mäntelchen quer über die Brust befestigt, dazu in der vorgestreckten Rechten einst eine Blume oder Frucht. Es ist dasselbe Motiv, das die Römer für die Göttin der Hoffnung beibehielten und das sich so bis in Thorvaldsens Kunst fortgepflanzt hat. Bei so viel Uebereinstimmung ist man versucht an einen gemeinsamen Ursprungsort zu denken und möchte wohl auf die Marmorinsel Paros rathen, von der wenigstens ein Künstler Aristion damals in Attika thätig war und welche im weiteren Verlauf der Kunstgeschichte der attischen Plastik eine Reihe hervorragender Meister geliefert hat.

So einfach steht jedoch die Frage nicht. Schon das ist unsicher, ob die an diesen Werken betheiligten fremden Künstler alle der gleichen Herkunft waren, vor allem aber leidet es keinen Zweifel, dass ein bedeutender Theil der Statuen von attischen Künstlern herrührt, die von der

überlegenen Kunst der ionischen Meister gelernt hatten. Den beiderseitigen Antheil streng von einander zu sondern, zumal da alle den gleichen parischen Marmor anwenden — wird das je gelingen? Da tritt uns ein Mädchen entgegen, äusserlich in ihrem eckigen glatten Gewand ganz den naxischen Balkenfiguren entsprechend, aber trotz ihrer rothen Haare und Augen mit einem so bezaubernden Ausdruck naiver Fröhlichkeit und frischen geistigen Lebens, dass man versichern möchte: das muss eine Athenerin sein. Und wirklich ist die Figur nicht aus naxischem, sondern aus parischem Marmor gearbeitet. Eine Anzahl von Künstlernamen können ihrer Form nach so gut Ioniern wie Attikern gehören und ihnen fehlt die Heimatsbezeichnung; aber einer, und zwar einer der allerbesten, ist sicher ein Attiker: Antenor, ein Sohn jenes Eumares, den wir als hervorragenden Maler der vorpeisistratischen Zeit kennen gelernt haben. Nach antiker Weise hat sich also das Kunsthandwerk vom Vater auf den Sohn vererbt, aber die Art der Kunst hat gewechselt. Antenor nun hat seine Frauenstatue, wie es scheint, für Nearchos, einen der älteren Töpfer und Gefässmaler der peisistratischen Zeit, gearbeitet. Es ist eine überlebensgrosse, in Marmorarbeit und Bemalung trefflich ausgeführte Statue; in dem überkommenen Motiv, aber mit lebhafterem Sinn für das Ganze, mit weniger Kleinlichkeit in den Einzelheiten, als die Mehrzahl der verwandten Gestalten; die Formen sind nicht so ornamental geworden, sondern natürlicher geblieben, das conventionelle Lächeln hat einem ernsteren Ausdruck Platz gemacht. Wir finden hier Züge, welche prophetisch in die Zukunft der rein attischen Kunst vorausdeuten.

Von Antenors Statue ist auch die Basis erhalten, eine von einer Menge noch vorhandener. Es sind durchweg ziemlich hohe Pfeiler oder Säulen, einst auf einem Stufenbau ruhend, nach oben in einem bemalten ionischen oder äolischen Kapitell oder in einfacherer Form sich erweiternd,

um der schlanken Statue einen sicheren Stand zu gewähren. Die Höhe richtete sich nach der Grösse der Statuen. Es gehört wesentlich zum Eindruck dieses Statuenwaldes, sich die Bilder in solcher Weise über den Boden erhoben zu denken. Diese Basen, die ähnlich auch für Gefässe, Bildtafeln oder andere Weihegaben dienten, pflegen die Widmungsinschrift zu enthalten. Fast ausnahmslos werden die Gaben der Athena dargebracht, „Zeus blauäugiger Tochter“ oder „der Burgherrin“; nur einmal kommt auch Poseidon mit dem goldenen Dreizack zu der gleichen Ehre. So hatte auch Nearchos die Prachtstatue Antenors der Göttin ge widmet als Ehrengabe aus dem Ertrage seiner Arbeiten: man sieht, welch goldenen Boden das Töpferhandwerk in Athen hatte. Aehnlich lauten die Widmungen auch sonst: es sind Ehrengaben oder Zehnten aus dem Vermögen, dem Einkommen, dem Ertrag der Arbeiten. Schwerer ist es zu sagen, weshalb die Widmung gerade am liebsten in Gestalt einer Frauengestalt erfolgte, denn Statuen stehender Männer oder gar Reiterfiguren bilden nur Ausnahmen. Sicher ist nicht die Göttin selbst gemeint, die in Attika nie eines ihrer Abzeichen entbehrt, hier nie eines erhält. Es liegt nahe, an Priesterinnen oder sonst im Ehrendienst der Göttin verwendete Weiber zu denken, deren Abbilder ja thatsächlich der Gottheit gewidmet wurden. Das mag auch für manche zutreffen, jedoch bleibt es auffällig, dass keine Besonderheit der Tracht, wie z. B. die dafür üblichen Kreuzbänder, auftritt, dass keine Inschrift einen Hinweis darauf enthält, ja dass die Bezeichnung vieler Statuen als Zehnten aus dem Gewinn oder dergleichen wenig dazu zu passen scheint. Die Inschriften sprechen nur von einem „Agalma“, was jede Gabe bezeichnet, an welcher die Gottheit sich freuen kann, auch wohl von einer „Kore“, d. h. einem Mädchen, aber auch einer Puppe, einer Bildfigur. Dieser allgemeinen Bezeichnung wird es entsprechen, wenn wir die ganze Frauen- und Mädchenschaar als ein ideales Ehrengefolge der jungfräu-

lichen Göttin auffassen, ihrem Bilde zur Gesellschaft gegeben, so dass die Umgebung ihres Tempels gleichsam in ein Jungfrauengemach, einen „Parthenon“, umgewandelt erscheint.

Dass in Attika auch die einheimischen Künstler sich für diese Statuen fast ausschliesslich des parischen Marmors bedienen, kann auffallen, zumal da die Brüche des schönen pentelischen Marmors vom Berge Brilettos bereits bekannt waren und ausgebeutet wurden. Wir finden pentelischen Marmor vorzugsweise für kleinere Figuren, für Basen, für Reliefs angewandt, sehen auch dass Statuen aus parischem Marmor, die auf dem Transport von den Inseln her beschädigt worden waren, in Athen mit pentelischem Marmor ergänzt wurden, aber für grössere, nicht durchweg bemalte Statuen schienen doch das schönere Korn, die wärmere Färbung, die grössere Transparenz des Inselmarmors geeigneter; und so blieb es noch fast ein Jahrhundert lang. Der milchige, undurchsichtigere, stark geschichtete pentelische Marmor erwies sich dagegen als vortrefflich für Reliefplatten, namentlich da diese vollständiger bemalt zu werden pflegten als die Rundbilder. So fand meistens der heimische Marmor seine Anwendung bei den Grabreliefs, die etwa seit Mitte des Jahrhunderts in Attika üblich wurden, während für die kostbareren Grabstatuen und Grabgruppen lieber der fremde Marmor gebraucht ward, auch wohl fremde Meister wie der Parier Aristion herangezogen wurden. Beide Arten von Grabmälern, Statuen und Reliefs, waren von den solonischen Luxusbeschränkungen ausdrücklich ausgenommen worden, sind für uns aber erst in der peisistratischen Zeit nachweislich, theils in der Hauptstadt theils auf dem Lande, wo die reichen Geschlechter wohnten. Neben dem attischen Bildhauer Aristokles, dem Verfertiger der berühmt gewordenen Aristionstele, finden wir auch so angesehene Meister wie den Ionier Endoios für solche Grabsteine thätig. Nach ionischer Sitte, die schon die homerischen Gedichte kennen,

ward am niedrigen Grabhügel ein ragendes Mal errichtet, meist eine dünne schmale Marmorplatte, „Stele“, von beträchtlicher Höhe, mit schönem Palmettenabschluss. Das enge Feld enthielt in strengem Profil das lebensgrosse Bild des Verstorbenen, bald im vollen Waffenschmucke zur Parade antretend, bald mit dem Geräth der Palästra, bald in feierlicher Gewandung mit Aehre und Becher in den Händen; die Frau sitzend, mit ihrem Wollkorb unter dem Stuhl, oder mit einer stehenden Genossin. Bei aller Einfachheit und Steifheit der Darstellungen wirkten diese Gestalten doch höchst lebendig durch die volle Bemalung, die entweder von der glatten Marmorfläche sich abhob oder durch ein flaches Relief als Grundlage der Malerei eine leise Schattenwirkung erhielt. Denn Relief und Bemalung sind hier keine Gegensätze; die Bemalung ist die Hauptsache, das Relief entbehrliches, aber willkommenes Beiwerk. Der Künstler war vermuthlich Bildhauer und Maler in einer Person, wie gar oft auch der Töpfer sein Thongefäss zugleich mit Malereien schmückte:

Exekias hat mich gemalt und auch gemacht

lässt sich die Beischrift auf einer schönen Amphora dieser Zeit vernehmen. Die Farben der Grabstelen sind aber nicht die ernsten der Thonmalerei, sondern der Marmor erlaubte die lebhafteren Töne der Wandmalerei und der farbigen Porosskulpturen, Roth, Blau und die zugehörige Farbenscala. So leuchteten auch die Gräberstätten in den frischen Farben des Lebens, wie die Bilder selbst den Verstorbenen in der Lieblingsbeschäftigung seiner Lebenszeit vergegenwärtigen sollten; nur leise klingt dazwischen die rührende Klage der Beischrift:

Siehe Kleoitas Mal, des verstorbenen Sohns Menesächmos'.
Ach wie war er so schön! Dennoch verfiel er dem Tod!

Die geschilderten Züge aus der Entwickelung der attischen Plastik reichen durch die ganze Zeit der Peisistratidenherrschaft. Peisistratos selbst starb hochbetagt, 33 Jahre nachdem er sich zuerst der Gewalt bemächtigt hatte; 17 Jahre hatte er regiert, und ungefähr noch ebenso lange behaupteten seine Söhne die nunmehr befestigte Herrschaft. Das Haupt der Familie, Hippias, suchte sich die Gunst der Stadtgöttin zu erhalten, indem er ihre Priesterin so zu sagen als Standesbeamten einsetzte, an die von jedem Geburts- und Sterbefall eine Steuer zu entrichten war. So wird denn auch wohl ihm der Ausbau des vom Vater errichteten Hekatompedos zuzuschreiben sein. Die kahlen Mauern jenes Tempelhauses wurden, wie das auch anderswo nachträglich geschehen ist, mit einem Säulenkranz von Poros umgeben, und die Metopen, die Giebelumrahmung, das Dach erstrahlten — wohl zum erstenmale auf dem griechischen Festlande — im Schmuck parischen Marmors. Nicht der ionische Stil Kleinasiens, sondern der im europäischen Griechenland und auf den Inseln heimische dorische Baustil ward gewählt, aber während im Peloponnes und anderswo noch auf lange hinaus die Ornamentik die ernsten Thonfarben bewahrte, leuchteten auch hier auf dem hellen Marmorgrunde die lebhaften blau und roth gemalten Muster: ein Vorgang, der alsbald in einer bedeutenden Anzahl anderer Gebäude auf der Burg, aber auch weiter in den Marmortempeln der perikleischen Glanzzeit Nachahmung fand. Aber nicht genug damit: der neu ergänzte Hekatompedos, dessen baulicher Charakter etwa dem berühmten Tempel von Pästum entsprach, erhielt auch eine Giebelgruppe von Statuen aus parischem Marmor, wiederum eine der ersten, die die griechische Kunst hervorgebracht hat. Die Göttin selbst, mit der grossen Schuppenägis angethan, nahm die Mitte eines Kampfgetümmels ein, in dem wir wohl nur den Gigantenkampf erkennen können, jenen Kampf, in dem die neugeborene Göttin alsbald ihre Macht bewährt hatte und dessen Scenen den gestickten Schmuck des der Göttin

an den grossen Panathenäen gewidmeten Prunkgewandes bildeten. Die erhaltenen Fragmente weisen nicht die erstaunliche anatomische Kenntnis äginetischer Bildwerke auf, sondern begnügen sich mit einer allgemeineren, wenn auch im Wesentlichen correcten Angabe der Formen; der Kopf der Göttin aber, von den ionischen oder ionisierenden Frauenstatuen wesentlich verschieden, weist ebenso zurück auf die altattische Plastik in Poros und hymettischem Marmor, wie er bereits den Keim zu Pheidias Parthenos enthält. Man möchte die Giebelgruppe gern einem einheimischen attischen Meister zusprechen.

Diese Vollendung des Hekatompedos ist neben dem Fortbau am kolossalen Olympieion eine Hauptleistung der Zeit des Hippias. Der ältere Athenatempel auf Kap Sunion und die Kapelle der Nemesis in Rhamnus mit ihrer Polygonalmauer und marmornen Façade mögen ebenfalls dieser Bauthätigkeit verdankt werden. Nach einer anderen Seite förderte der jüngere Bruder Hipparchos den Glanz des Tyrannenhofes. Er liebte die Poesie und die Musik, und da Attika selbst ihm nicht die geeigneten Talente bot — die noch in den Anfängen stehende Tragödie mochte wohl noch zu viel Spuren ihres ländlichen Ursprungs bewahrt haben — so versammelte er auswärtige Dichter um sich. Auf eigenem Schiffe liess Hipparch nach dem Tode des Polykrates den ionischen Sänger von Liebe und Wein, Anakreon, von Samos herüberholen; die elegante Anmuth seiner Dichtkunst, die feuchtfröhliche und sangeslustige Stimmung seiner Trinklieder passte vortrefflich zu der leichten freien Geselligkeit des hipparchischen Kreises. Von anderer Seite her fand sich dazu der weltgewandte Simonides, von der Nachbarinsel Keos gebürtig, wohl der vielseitigste, fruchtbarste und volksthümlichste Lyriker jener Zeit, mit einer wunderbaren Gabe epigrammatischer Knappheit ausgestattet. Persönlich nicht ohne Anstoss, namentlich wegen seiner Habsucht berüchtigt, stand er doch auf sehr vertrautem Fusse

mit Hipparch, der es durch seine Freigebigkeit nicht um ihn verdiente, dass Simonides später seine Mörder im Liede feierte Der dritte in der Gunst Hipparchs war der Peloponnesier Lasos, ein berühmter Dithyrambendichter und künstlicher Neuerer in der Musik, wodurch er ernsten Männern grossen Anstoss gewährte. So war das dichterische wie das künstlerische Treiben am Peisistratidenhof so glänzend wie nur irgendwo in Griechenland. Eine eigenthümliche, echt attische Verbindung von Beidem zeigten die hipparchischen Hermen, die von dem neuen Stadtmarkt aus als Wegweiser das neu angelegte attische Strassennetz begleiteten, indem sie an den Schultern des Götterbildes mit der Angabe der Orte irgend eine Lebensregel in poetischer Fassung verbanden, den Wanderer zu sinniger Betrachtung anregend. Die Hermen und ihr Urheber waren denn auch so populär, dass ein gleichzeitiges Vasenbild der Darstellung eines jungen Hermenschnitzers den üblichen attischen Gruss „H ip rchos ist schön“ hinzufügt.

Freilich hatte der geistige Glanz des Hofes auch seinen tiefen Schatten. Hipparch und seine Freunde, die ganz im heiteren Lebensgenuss aufgingen, waren in ihren sittlichen Anschauungen gar lässlich. Die edlen Neigungen des Rosse- und sonstigen Sports waren bei ihnen ebenso sehr im Schwunge, wie die unedlen Leidenschaften, die später den Anlass zu Hipparchs Ermordung gaben. Ein lebhaftes Spiegelbild dieses ausgelassenen Treibens bieten uns die Bilder der Gefässmaler, deren Quartier eben der Haupttummelplatz der *jeunesse dorée* Athens war. Das älteste attische Handwerk, die Töpferkunst, hatte nämlich inzwischen eine grosse Wandelung begonnen. Attische Thonwaare beherrschte allmählich den damaligen Weltmarkt, von Rhodos bis nach Etrurien, ja sie fand sogar in Korinth Eingang, dessen altmodische Gefässe sie fast verdrängt hatte. In den besseren Erzeugnissen herrschte durchweg eine alterthümlich strenge Sorgfalt, bald in kräftigen Formen, bald

in gezierter Grazie, die sich unter dem Einfluss der ionischen Plastik ausgebildet hatte. Auch die lebhaft erzählende ionische Malerei der benachbarten euböischen Stadt Chalkis mag eingewirkt haben. Neben den mythologischen Gegenständen finden auch die Vorgänge des täglichen Lebens ihre Darstellung, die gymnastischen Uebungen und Schaustellungen, Pferde und Wagen, das Leben am Brunnen, die für den attischen Landmann so wichtige Oelernte, neben deren Bild einmal die Inschrift steht:

O hilf, Vater Zeus, und lasse reich mich werden!

Denn der Athener, wie er es liebte alle Wände zu beschreiben, gibt auch dem Bilde gern seine Legende, ja er beschränkt sich wohl gar auf ein Spruchband zwischen Ornamenten: „Wie schön, Nikolaos, ist Dorotheos." „Ja, auch mir erscheint er schön." „Auch der andere Knabe, Memnon, ist schön." „Ja, schön und lieb." Oder ein andermal sitzt da ein Jüngling, lebhaft zeigt er gen Himmel: „sieh da, eine Schwalbe!" Der Vater ihm gegenüber wendet den Kopf empor: „ja, beim Herakles", der kleine Diener ruft: „da ist sie", und das ganze Bild bekommt die Beischrift „jetzt wird es Frühling!" Das ist attischer Geist, der durchbricht; eine ähnliche Unmittelbarkeit des Empfindens wie des Ausdrucks begegnet anderswo nicht.

Dieser lebhafte Sinn und dies gereifte Können musste nothwendig die Fesseln der schwarzen Schattenrissmalerei der Peisistratoszeit sprengen. Von den Thonfarben Schwarz und Roth konnte dies Handwerk sich freilich nicht losmachen, aber die Marmormalerei mit ihren lebhafteren Farben auf dunkler getöntem Grunde zeigte einen Ausweg: man kehrt die Farben um und lässt die Figuren sich in der rothen Farbe vom schwarzen Grunde abheben. Es ist das Ei des Columbus: ein Fortschritt etwa so, wie unseres Gedenkens als die Bildniskunst von dem Schattenriss zur Lithographie oder zum Lichtbild übergieng. Jetzt erst konnten alle Feinheiten der Zeichnung in zarten oder kräf-

tigeren Linien zur Geltung kommen, jetzt erst eine grössere Lebendigkeit der Bewegungen, sogar bis zu perspectivischen Verkürzungen, eine genauere Wiedergabe des anatomischen Details wie des Faltenwurfs, ein mannigfaltigerer Ausdruck der Gesichtszüge erstrebt werden. Ein bedeutender peloponnesischer Maler, Kimon von Kleonä, scheint den Weg gezeigt zu haben, den die attischen Thonmaler mit ihren bescheidenen Mitteln eifrig verfolgten. Während altmodische oder träge Handwerker der älteren Weise treu blieben und die Schattenrissmalerei eines langsamen, nicht rühmlichen Todes sterben liessen, scharten sich die strebsamen Talente um den Fabrikanten Epiktetos, dessen Kreis der Neuerung zur Herrschaft verhalf. Deutlich erkennt man noch vielfach die Einwirkung der conventionellen ionischen Zierlichkeit, namentlich in der Darstellung der Frauen, daneben aber bricht der offene Sinn durch für das wirkliche Leben und seine künstlerischen Motive. Wieder einmal, wie so oft in der Entwickelung der griechischen Kunst, zeigt die Malerei den Weg, und die technisch bedingteren Künste folgen ihr. Die gymnastischen Uebungen der Palästra bieten immer neue Vorwürfe und bilden eine Schule der Darstellung des menschlichen Körpers in allen Stellungen und Kraftäusserungen. Die adlichen Jünglinge hoch zu Ross erregen das Entzücken der Maler und werden in zahlreichen Beischriften gefeiert. Auch die nächtlichen Schwärmereien der lockeren Gesellen und die schwankenden Züge verspäteter Zecher bilden ein Lieblingsthema, ebenso wie die üppigen Gelage, bei denen die Jünglinge sich an dem schwierigen Spiele des Kottabos vergnügen und daneben die Flötenspielerinnen sich auf ihre Weise bemühen die Reize der Geselligkeit zu erhöhen. Nichts führt uns mit gleicher Unmittelbarkeit wie diese Gefässbilder die Beschäftigungen, die Liebhabereien, die Zügellosigkeiten dieser Zeit vor Augen.

Das lockere Leben des Tyrannenhofes und seiner Anhänger ward jäh unterbrochen durch die Ermordung des allzu sinnenlustigen Hipparch. Nach wenig mehr als drei Jahren harten Druckes folgte die Verjagung des Hippias. Ernste Zeiten brachen für den jungen Freistaat an, der nur unter schweren Kämpfen sich seine neue volksthümliche Verfassung sichern konnte. Aber glänzende Erfolge, wie die Vertreibung der Lakedämonier und die Unterwerfung Euböas, hoben den Muth der Bürgerschaft, die durch mancherlei neuen Zuwachs verjüngt war; erst ganz allmählich zog am östlichen Horizont langsam drohend das Ungewitter des Perserkrieges empor. Beides, der Ernst und der gehobene Bürgersinn, spiegeln sich auch in der Kunst wie in der Poesie wieder. Es ist die Zeit, wo die lyrischen Festchöre statt von fremden Berufssängern aus der Mitte der athenischen Bürgerschaft heraus gebildet werden; wo Aeschylos und seine Mitbewerber unter regster Theilnahme des Publikums die Tragödie auf ihre ernste Höhe erheben und ergänzend Pratinas von Phlius den Humor des Satyrdramas entfaltet; wo der thebische Pindar, der lyrische Aeschylos, in Athen seine Studien betreibt und sich für Athens Grösse begeistert. Aus den Widmungen der Bürger an die Burggöttin, unter denen nunmehr alle Stände und Berufe vertreten sind — ein Gaukler widmet einen kleinen Dreifuss, die Töpfer bemalte Tafeln und Gefässe, eine Wäscherin irgend eine kleine Gabe als Zehnten ihres Lohnes — aus allen diesen grossen und kleinen Widmungen klingt der gleiche gehobene Ton heraus, der einmal den einfachen Ausdruck findet:

Jetzt wo die Bürgerschaft blüht, stadtschützende Herrin Athena,
widmen dies Ehrengeschenk Smikros und Söhne der Burg.

Als die Perser zum erstenmale bei Marathon zurückgeschlagen waren, bethätigte sich der Stolz der Athener über diese Grossthat in einer Marmorstatue auf der Burg, die den Barbaren in seiner bunten Tracht zu Ross verewigte; es fand

sich auch alsbald der Maler, der dies Werk auf einer Trinkschale copierte, mit einer rühmenden Beischrift auf den Sieger von Marathon, Miltiades. Am stolzesten aber sprach sich der Freiheitssinn der Bürger in der Erzgruppe der beiden Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton aus, die die politische Legende, genährt durch den Druck der letzten Tyrannenjahre, alsbald von Meuchelmördern aus Privatrache zum Range von Freiheitshelden und Begründern der Republik erhoben hatte. Es waren die ersten Ehrenstatuen, die nicht etwa wegen eines Sieges an den Festspielen, sondern aus politischem Anlass von Staatswegen errichtet wurden. Zugleich löste dies Werk in anerkennenswerther Weise die schwierige Aufgabe eine frei stehende Gruppe zweier Figuren so zu componieren, dass die gemeinsame Handlung deutlich zum Ausdruck kam und die Gruppe ebenso von vorn wie von beiden Seiten sich gut zusammenschloss.

Der Künstler der diese Gruppe schuf war derselbe Antenor, der in jungen Jahren jene treffliche Frauenstatue ionischer Art verfertigt hatte. Dergleichen marmorne Weihebilder an die Göttin wurden auch jetzt noch gearbeitet, aber die alte Roccocozierlichkeit und das ewig gleiche holde Lächeln passten nicht mehr in die neue Zeit. Ein ernsterer Ausdruck spricht aus den Frauen und macht sie nur desto anziehender. Nichts Lieblicheres als das Köpfchen von der Weihung eines Euthydikos, das uns in seiner schüchternen Innigkeit an die Madonnen eines Francesco Francia gemahnt, die „dem Beschauer einen Vorwurf darüber zu machen scheinen, dass er die Unbescheidenheit hat sie anzusehen". Eine ähnliche Mischung ionischer Zartheit mit dem kräftigeren attischen Stil dieser Zeit zeigen auch die Ueberbleibsel einer grossen Basis aus pentelischem Marmor, anscheinend von dem Weihgeschenk eines jugendlichen Wagensiegers, der, einst von anderen Figuren umgeben, seinen Wagen besteigt, im Geleite des Hermes, des Vor-

stehers und Schützers aller männlichen Uebungen. Es ist ein Werk, von dem das Wort gilt dass sein Stil „streng, doch schon von Anmuth leis umflossen“ sei. Neben solche Werke und vor allem neben die bisher fast allein herrschenden Frauen treten nun die Statuen der Männer, mit gleichem Ernst der Züge und mit kräftiger Durchbildung des Körpers, überdies am liebsten in dem bisher Attika fremden Erz. Der vor etwa hundert Jahren auf Samos in die griechische Welt eingeführte Erzguss hatte in den letzten Jahrzehnten des sechsten Jahrhunderts seinen Weg nach der mit Samos engverbundenen Insel Aegina und in die peloponnesischen Nachbarstädte Argos und Sikyon gefunden. Die Hauptmeister der herben, auf strenge anatomische Beobachtung gegründeten Schule von Aegina, Kalon und Onatas, waren, wie uns die Grabungen auf der Burg gelehrt haben, auch für Athen thätig, wenn auch anscheinend nur mit kleinen Werken. Auch zu dem bedeutendsten Künstler von Argos, Hageladas, bestanden vielleicht noch engere Beziehungen. Kein Zweifel: wie zu Anfang des Jahrhunderts Korinth auf Athens Töpferhandwerk entscheidenden Einfluss gewonnen hatte, so bewirken ein Jahrhundert später die peloponnesischen Erzgiesser einen Umschwung der attischen Plastik: Erz statt Marmor, nackte Männergestalten statt bekleideter Frauen, gehaltener Ernst statt heiterer Grazie. Ein prächtiger bärtiger Kopf von Erz, mit seinen attischen Proportionen, seinen vollen Formen und seinem lebenerfüllten Ausdruck, scheint zu zeigen, wie das Beispiel der Peloponnesier gewirkt hat. Alle Meister der Uebergangszeit, auch die welche etwas später an dem Wiederaufbau Athens nach der persischen Zerstörung mitwirken sollten, Kritios und Nesiotes, Hegias der Lehrer des Pheidias, standen unter dem gleichen Banne, bis hin zu Myron, dem genialen, lebensprühenden Schüler des Hageladas von Argos. Erst Pheidias ist es, der zwar auch diese Einwirkungen in sich

aufnimmt, aber sie mit ionischen und altattischen, plastischen und malerischen Einflüssen verbindet und so — wie die attische Tragödie aus dorischen und ionischen Elementen die höchste Gattung der Poesie schuf — die attische Plastik zum höchsten Inbegriff der gesammten hellenischen Plastik macht.

Und dem gleichen Zuge folgte auch die Malerei. Der hochbegabte Maler Euphronios, dem sich treffliche Genossen, zum Theil von fremder Herkunft, anschlossen, hob die Malerei auf eine so hohe Stufe, wie es die einfachen Mittel der beiden Farben Roth und Schwarz nur irgend gestatteten. Mit vollkommener Beherrschung der technischen Mittel verband er eine vollendete Kenntnis des Körpers, sei diese nun aus den Werken der peloponnesischen Erzmeister oder aus eigener Beobachtung des Lebens geschöpft. Den alten mythischen Scenen wusste er durch psychologische Vertiefung und durch Kraft der Charakteristik neues Leben einzuflössen; ja bisweilen tritt er in trilogischen Compositionen — Troilos von Achill verfolgt, die Troer sich eilig zur Hilfe rüstend, Troilos Schlachtung am Altar — gradezu in Wetteifer mit der Tragödie. Und mit gleicher Sicherheit der Beobachtung, oft auch mit einer Fülle urwüchsigen Humors schildern er und seine Genossen — Hieron, der Ionier Duris, der Nordgrieche Brygos — die zarten wie die ausgelassenen Scenen des täglichen Lebens und den tollen Uebermuth der Satyrn. Es ist als ob Tragödie und Satyrdrama auch hier sich vereinigten. Wir sehen die wahre Erziehung zur künstlerischen Freiheit vor unseren Augen sich vollziehen. Die Malerei, selbst die der Handwerker, eilt der gleichzeitigen Plastik weit voraus; wie kann es uns Wunder nehmen, wenn dann ein grosser Meister, wie der Thasier Polygnot, der Ruhm der kimonischen Zeit, einen bestimmenden Einfluss auf einen so vielseitigen Bildhauer wie Pheidias gewinnt? Von allen Seiten strebt Alles dem einen grossen Ziele zu, der Kunst des perikleischen Zeitalters.

Das ist das Bild von der Entwickelung der attischen Kunst bis zur Erreichung ihres Gipfelpunktes, das uns die neuen Entdeckungen und Forschungen enthüllen. Ist der Werth dieser neuen Einsicht wirklich nur darin beschlossen, dass ein wichtiges Kapitel griechischer Kunstgeschichte uns jetzt erst lebendig geworden ist? Ich glaube, sie lehrt uns noch etwas Grösseres, allgemeiner Bedeutsames. An einem neuen Beispiel lernen wir das Wesen griechischer Bildung erkennen. „Das Schöne ist schwer“ lautet das beherzigenswerthe attische Sprichwort. Die Athener würden den Grundsatz weit von sich gewiesen haben, dass Alles nur auf die Lust zum Lernen ankomme, die Pflicht des Lernens stand für sie voran. Mit unvergleichlicher Geduld lernten sie; zuerst die Technik mit allen ihren wechselnden Schwierigkeiten; dann die Gegenstände der Darstellung, vor allem die menschliche Gestalt. Mit wenigen Typen begnügten sie sich, diese aber bildeten sie auch bis zur letzten Vollkommenheit durch. Schritt für Schritt gingen sie vorwärts; jede Art und jede Gelegenheit des Lernens verfolgten sie, bis sie ganz erschöpft war, um dann eine weitere Stufe emporzusteigen. Sie schlossen sich nicht, wie Perikles mit Recht von seiner Heimat preisen durfte, in engherzigem Stammes- oder Nationalitätsdünkel gegen fremde Bildung ab, sondern allem Fremden freien Zutritt zu gestatten, von Jedem, auch dem Gegner, zu lernen galt ihnen für rühmlich, um dann selber wie die Bienen aus Allem die Nahrung zu saugen, aus der sie den süssen attischen Honig bereiteten. Mass haltend in Allem, liessen sie mehr als ein Jahrhundert lang die Pflanze in der Stille heranwachsen; dann bedurfte es aber auch nur eines warmen Gewitterregens, und über Nacht entfaltete sich die herrlichste Blüthe, die geduldige Arbeit und Pflege des Gärtners mit dem köstlichsten Dank zu lohnen.

Und so wie hier, erweist sich ja griechische Bildung, griechische Entwickelung auf jedem Gebiete. Nicht im Er-

lernen griechischer Grammatik liegt das Wesen und der Werth des Hellenenthums auch für unsere Zeit, sondern in der vorbildlichen Regelmässigkeit einer wahrhaft idealen Geistesentwickelung von nicht wieder erreichter Höhe. Deshalb ist das Griechenthum klassisch und sind unsere eigenen Klassiker bei den Griechen in die Schule gegangen. Deshalb auch können wir uns in das Begehren nicht finden, dass dieses idealste aller Bildungsmittel fortan für unsere deutsche Erziehung verloren sein sollte. Und indem wir nicht bloss den Wunsch, sondern die feste Hoffnung aussprechen, dass unser theures Vaterland auch künftig nicht andere Nationen um diesen nie versiegenden Quell idealen Sinnes werde zu beneiden haben, schliessen wir mit dem Segensspruche, der uns zum Ausgang der heutigen Feier zurückführt:

Gott schütze, Gott segne den Kaiser!

NACHWEIS

VON

ABBILDUNGEN DER ERWÄHNTEN BILDWERKE.

S. 7) Mykenisches in Attika: Spáta (Erchia) *Bull. de Corr. Hell.* 1878, 13 ff. Das Kuppelgrab bei Menidi (Acharnä) herausg. v. Archäol. Institut. Athen 1880.

S. 7) Dipylonvasen: *Mon. ined. d. Inst.* IX, 39 f. Collignon, *Hist. de la Sculpt. Grecque* I, 76. — Goldblättchen: Collignon I, 87.

S. 8) Athena Polias, Nachbildungen: Overbeck, Gesch. d. griech. Plastik, 4. Aufl., I, 245, 5. 256. Collignon I, 352. Brunn-Bruckmann. Denkmäler 149.

S. 8) Älteste Porosskulpturen: *Revue archéol.* 1891, XVII, 10 f. *Ephemeris arch.* 1891, 12. 14.

S. 9) Attische Vasen der Uebergangszeit: Arch. Jahrbuch 1887, 3—5. S. 45 ff.

S. 9) Altkorinthische Vasen: Lau, Griech. Vasen 3—5. Longpérier. *Musée Napoléon III* 14. 15. 36. Thontafeln: Ant. Denkm. d. deutschen arch. Inst. I. 7 f.

S. 9) Korinthisch-attische Vasen: Arch. Jahrb. 1890 S. 242 ff.

S. 9) Françoisvase: *Mon. ined.* IV, 54 ff. Arch. Zeitung 1850. 23 f. Wiener Vorlegeblätter 1888, 2 ff. Für die Farben vgl. Ath. Mittheil. 1889, 1.

S. 11) Giebel des Megareerschatzhauses in Olympia noch unpubliciert; die Mittelgruppe: Overbeck I, 122. Collignon I, 238.

S. 11) Attische Porosgiebel: Hydra: Overbeck I, 180. Collignon I, 213. Brunn-Bruckmann 16. — Hydravase: Gerhard, Auserl. Vasenb. II, 95.

S. 12) Kleinerer Tritongiebel: Overbeck I, 180. Ath. Mitth. 1886, 2. — Triton und Kekrops: Overbeck I zu S. 180. Fig. 36. Collignon I, 207. Ath. Mitth. 1890, 2.

S. 12) Typhon und Echidna: Overbeck a. a. O. Fig. 35. Collignon I, 200. Ath. Mitth. 1889, 2 f. — Blaubart farbig: Ant. Denkm. I, 30. Collignon I Taf. 2.

S. 12) Löwe und Stiere: Overbeck I. 185. Collignon I. 210. — Löwenkopf farbig: Collignon I Taf. 3.

S. 13) Andre Porosskulpturen: Collignon I. 126. 353. *Revue arch.* 1891. XVII. 11 f. XVIII. 15 f. *Ephem.* 1891. 13.

S. 13) Kalbträger: Overbeck I. 188. vgl. 245. 1. Collignon I. 217. Sybel, Weltgesch. d. Kunst 114. *Musées d'Ath.* 11. Brunn-Bruckmann 6.

S. 14) Schwarzfigurige Vasen: Lau 11 ff. *Ephem.* 1888. 11. — Eucheiros: Micali, *Mon. ined.* 42. 2. — Amasis: Wiener Vorlegebl. 1889. 3 ff. — Skythes: Benndorf, griech. Vasen 4. 1. *Ephem.* 1885. 3. 1.

S. 15) Panathenäische Preisvasen: *Mon. d. Inst.* I. 21 f. X. 47 f. Lau 11.

S. 17) Porosgiebel vom Dionysostempel: Ath. Mitth. 1886. 2.

S. 17) Schwarzfigurige Vasen mit bakchischen Darstellungen: Gerhard. Auserl. Vasenb. I. 47 ff.

S. 18) Kallirroe: Gerhard IV. 307. Sybel 92.

S. 19) Athena des Endoios: Overbeck I. 190. Collignon I. 338. Brunn-Bruckmann 145.

S. 19) Nike des Archermos: Ath. Mitth. 1886. 11. Vgl. die Nike von Delos, Overbeck I. 111. Collignon I. 135 ff. Sybel 113. Brunn-Bruckmann 36.

S. 19) Frauenstatuen von Delos: Collignon I. 145. *Bull. de Corr. Hell.* 1879. 2 f. 14 f. 17. 1889. 7.

S. 20) Fundort der Frauenstatuen auf der Burg: *Musées d'Ath.* 1.

S. 20) Naxisch-samische Gruppe: Collignon I. 122 Fig. 60. 164. 166. *Musées* 9. *Ephem.* 1888. 6. 1891. 11. — Vgl. Overbeck I. 96 f. Collignon I. 120. 163. Sybel 116. *Bull. de Corr. Hell.* 1879. 1. 1880. 13 f. Brunn-Bruckmann 56 f.

S. 21) „Parische“ (?) Gruppe: Overbeck I. 189. Collignon I. 343 ff. 354. Sybel 120. *Musées* 5. Ath. Mitth. 1886. 9. 2. *Ephem.* 1883. 8. — „Spesfiguren“: Overbeck I zu 192. Collignon I. 342. *Musées* 2. *Bull. de Corr. Hell.* 1890. 6. *Ephem.* 1886. 5. 1889. 3 f. 1891. 15.

S. 21) Bemalung: Collignon I Taf. 1. Ant. Denkm. I. 19. 39. *Ephem.* 1887. 9.

S. 22) Attische Statue von naxischer Art: Collignon I. 341. Ant. Denkm. I. 19. 2. *Musées* 10. *Ephem.* 1887. 9. Brunn-Bruckmann 57.

S. 22) Statue des Antenor: Overbeck I. 153. Collignon I. 366. Ant. Denkm. I. 53. Brunn-Bruckmann 22. — Nearchos: Wiener Vorlegebl. 1888. 4. 2.

S. 22) Statuenbasen: Collignon I. 350 f. 365. 392. Ant. Denkm. I. 18. 29. *Ephem.* 1886. 6. Arch. Jahrb. 1888 S. 271 ff. — Den Hinweis auf die „Kore“ und damit den Anhalt zur vorgetragenen Deutung der Frauenstatuen verdanke ich meinem Freunde Fr. Studniczka.

S. 23) Männerstatuen: Collignon I. 259. 360 f. *Ephem.* 1889. 5 f. — Reiter: Collignon I. 358 f. *Musées* 12. *Ephem.* 1887. 2.

S. 24) Grabreliefs: Conze, Attische Grabreliefs 1—14. — Krieger: 2. 3. 8. Aristion: Overbeck I. 200. Collignon I. 386. Sybel 119. Brunn-Bruckmann 41. — Palästriten: 4—6. Diskoswerfer: Over-

beck I. 202. Collignon I. 385. Sybel 121. — Lyseasstele: 1. Ath. Mitth. 1879. 1 f. — Frauen: 12. Collignon I, 388. Brunn-Bruckmann 17. Mitth. 1883. 17.

S. 26) Hekatompedos. Bemalte Simen: Ant. Denkm. I. 38; vgl. 50. — Giebelfeld: Ath. Mitth. 1886. zu S. 187. Athena: Overbeck I. 194. Collignon I. 376.

S. 28) Vasenbild mit einem Hermenschnitzer: Berichte der sächs. Ges. d. Wiss. 1867. 5. 1. Blümner. Technologie II. 340.

S. 28) Schwarzfigurige Vasen. Kräftigen Stils: Exekias. Wiener Vorlegebl. 1888. 5—7. Cholchos ebda 1889. 1, 2. Gezierter Art: Amasis ebda 1889. 3. 4. Nikosthenes ebda 7. 1890/91. 1—7. — Palästra: Gerhard IV, 259 f. Wagen ebda 249. Brunnenscenen ebda 307 ff. Oelernte *Mon. dell' Inst.* II. 44. b. Dorotheos ebda I. 39. Schwalbe ebda II, 24.

S. 30) Epiktetos und sein Kreis. Noch nicht viel publiciert. vgl. etwa: Gerhard IV. 299. Arch. Jahrb. 1891. 5. — Ebda 272. Arch. Zeitung 1885. 19. 2. Oesterr. Mitth. 1881. 4. — Gerhard 195. *Élite céramogr.* II. 37. — Klein. Euphronios S. 113. — Wiener Vorlegebl. D. 7.

S. 31) Perserreiter: Arch. Jahrb. 1891 S. 239 ff.

S. 32) Tyrannenmörder, in der um ein Menschenalter späteren Gruppe von Kritios und Nesiotes: Overbeck I. 156. Collignon I. 368 ff.

S. 32) Frauenstatue von Euthydikos geweiht: Overbeck I, 196. b. Collignon I Taf. 6. *Musées* 14. Arch. Jahrb. 1888 S. 271. 1. — Andrer Kopf: Overbeck I. 196. a. Collignon a. a. O. *Musées* 13.

S. 32) Relief „der wagenbesteigenden Frau": Overbeck I, 203. Collignon I. 377 f. Sybel 121. Noch nicht alle Bruchstücke publiciert.

S. 33) Bärtiger Erzkopf: Overbeck I. 198. Collignon I. 304. *Musées* 15. Brunn-Bruckmann 2.

S. 33) Vertreter der ernsten Richtung: Overbeck I. 205 f. Collignon I. 323. 362. 374 f. *Musées* 16.

S. 34) Euphronios: Klein. Euphronios. Wien 1886. Euphronios und sein Kreis: Wiener Vorlegebl. V—VIII. A. C. — Troilosvase: Gerhard III. 224 ff.


OCT 17 1894
APR 5 1905



